

LISZT ET LA MUSIQUE POPULAIRE ET TZIGANE

C'est par quelques allusions à des souvenirs personnels que je commencerai cette Conférence¹. Si je ne m'interdis pas de le faire, c'est à cause du caractère même de la réunion de ce soir. Elle doit être une de celles qui commémoreront Liszt pour le cinquantenaire de sa mort. Or les hommages les moins trompeurs sont ceux, toujours, d'où toute abstraction est absente ; ceux où chacun de nous participe en s'engageant tout entier. Avec le plus possible des jours qu'il traversa, — et toute sa force de mémoire, — de recueillement², — en face de ces jours. Et aussi avec tout ce qu'il y a en lui d'attente, d'appel vers d'autres jours, où ce qui fut ainsi retenu et échappa à la dispersion puisse se rattacher mieux encore à un ensemble suprapersonnel, — indépendant de nos perceptions fragiles.

* * *

L'art tzigane qui intrigua Liszt, — et maintes fois orienta, maintes fois désorienta sa vie, — cet art dont il s'inspira dans ses *Rhapsodies*, mais non pas uniquement en elles, — et auquel il consacra son livre sur *Les Bohémiens et leur Musique en Hongrie*³, — en quelles circonstances ai-je eu la certitude d'en reconnaître l'approche

(1) Conférence prononcée à la Sorbonne (Amphithéâtre Descartes) le vendredi 23 avril 1936.

(2) « Recueillement », en effet, — en son sens concret le plus strict, — n'est autre chose qu'un *second degré de la mémoire* ; — la mémoire désormais surveillée et rebondissante. Et cette remarque d'ordre linguistique pourrait être le point de départ de toute une *éthique* et de toute une *métaphysique de la mémoire*.

(3) Daté de « Weimar, ce 2 avril 1859 », le livre : *Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie* parut pour la première fois à Paris, en cette même année, à la *Librairie Nouvelle, A. Bourdillat et Cie, éditeurs*, 348 pages de format in-12 ; — non distribuées en chapitres, mais en CXL subdivisions. En 1881, Liszt publia à *Leipzig*, chez :

ou d'en ressentir la présence ? — A trois reprises seulement, me semble-t-il. Car toutes les autres fois ce ne fut rien qu'une image lointaine : celle d'une complicité d'abandons, et de la parodie d'une race par elle-même. Cette race dont parle Liszt, — inadaptable, « serve d'aucune glèbe »¹, — ne s'adaptait que trop facilement. Et à un monde qui, en croyant aller vers elle, la subordonnait à ses caprices les plus fugaces. Insidieusement habile à la soumettre, — elle dont l'insoumission (c'est le thème central du livre *Des Bohémiens...*) est le signe distinctif le plus indélébile.

Un premier souvenir qui s'impose me reporte vers un passé d'à peu près six années : une fin de mois d'août à Lugano. Je revois le plein air du soir, les lumières en banderolles, et, sur la place rectangulaire, toute voisine du lac, les gens de la ville, descendus en grand nombre par les escaliers de ruelles et les arcades entrecoupées de terrasses et de « pleins ciels ». Ils sont massés en silence, auprès d'un café, devant lequel jouent quelques musiciens. C'est un orchestre réduit, composite et muable, qui semble par instants s'improviser lui-même. Il y a pour plusieurs instruments un même artiste, comme dans les jazz, — et toute une succession de cachettes et de trouvailles, de timbres et de batteries. Avec l'irruption du chant, çà et là, — et de sa rêverie ou de sa joie. En italien ou en allemand ; et ce sont des couplets de montagnards, d'étudiants ou de marins ; de Suisse et de Bavière ; du Tyrol et de Naples. Des visages fantaisistes, insoucieux et dociles, — maintes fois pourtant, sans doute, bousculés par les jours ; — mais une figure toute différente se détache de leur groupe et le domine de son contraste. D'où vient ce « premier violon », — avec son regard qui, dès le rythme commencé, n'aperçoit plus rien d'alentour ? Si direct et proche, cependant, qu'à

Breitkopf et Haertel, sous format in-8°, une nouvelle édition, entièrement remaniée. Il adoptait, cette fois, une répartition en 24 chapitres, portant tous un titre distinct. Divers passages étaient supprimés ; d'autres modifiés, parfois considérablement. Par contre, il y avait des adjonctions nombreuses, — avec perspectives toutes nouvelles, — notamment à propos de maints problèmes d'ordre religieux, ou d'ordre historique. Une comparaison minutieuse des deux textes éclairerait d'extraordinaire manière l'évolution de la pensée de Liszt, — l'expérience de toute une vie.

(1) Liszt, *op. cit.*, 1^{re} éd., p. 110, 2^e éd., p. 248.

ce seul regard tous les autres vont aussitôt se soumettre, et que les pauvres pages interprétées vont elles-mêmes obéir en se transmuant ; toutes soulevées et scandées par une soudaineté, dont elles eussent semblé à jamais incapables. Son nom, je ne l'ai pas su. Mais sur le coffret de son violon j'ai lu « Budapest ». C'est de là qu'il est parti ; mais quand ? Après avoir, peut-être, d'autres étés, pris part aux longs concerts de l'île Sainte-Marguerite. Mais n'est-il pas *de bien avant cela* ? Car son voyage n'est pas de lui seul. Où l'avais-je rencontré déjà ? Sur des tableaux ou des bas-reliefs ? — de Malaisie, de l'Inde ou de la Chine ?... Peu lui importeraient, d'ailleurs, toutes les ressemblances ; comme aussi cette cohorte qui est en lui et avec lui. Ce n'est pas une nostalgie qui dicte son archet. Bien plutôt, c'est l'ivresse du présent, — et de mettre dans ce présent tous les retours possibles. De déchirer en ce *momentané* toutes les écorces qui l'empêchent d'être. Si elles se rompaient réellement, on devinerait en lui toute la terre... Les forces de cohésion et de dispersion qui sont en elle... « Ou peut-être, au contraire », semble chanter ce violon, « croirait-on à l'*étrangeté* de tout... Hommes, qui êtes là réunis, comment ne vous rendez-vous pas compte que vous n'êtes jamais *au présent* ? »

L'après-midi, il jouait ailleurs. Sur l'autre rive du lac, près des rochers de Caprarola. Presque personne, le plus souvent, n'était venu ; mais le remarquait-il ? C'est pour son violon qu'il jouait, — et pour tout le libre espace devant lui. Un curieux jour, ce fut celui où non loin de moi s'était arrêté, — lui aussi pour entendre, — un jeune « Wandervogel », venu de Saxe à pied, par longues étapes, pour gagner l'Italie du Nord. Il portait son sac et sa guitare ; et de cette guitare il m'avait joué la veille, quand nous nous étions rencontrés une première fois, au hasard d'une excursion de montagne. Un jeu aisé, correct, traditionnel, mais trop sage ; et la musique comme une compagne familière et toujours dispose, jamais tardive ni brusquée. Mais je le regarde pendant qu'il écoute ; et je le vois peu à peu dérouté puis conquis. Il aura beau, désormais, prendre les mêmes chemins qu'il aurait pris ; il ne fera plus le même voyage. « La musique, c'est donc cela aussi », me dit-il en partant.

Je n'ai retrouvé d'impression de même ordre, — pareillement significative et vivace, — qu'un peu plus de trois ans après. Au début de janvier 1934, à Budapest, — un Budapest parsemé de neiges, le seul que j'aie vu jusqu'ici. Dans cette ville entre toutes glorifiée de musique, — jusque dans le silence de son musée, où règne le *Portrait d'homme* de Giorgione, le plus musical portrait peut-être qu'il y ait au monde ; peinture non point seulement d'un être mais de tout l'élément harmonique d'où cet être paraît émerger, en même temps qu'il le porte en lui ; — la musique, bondissante et rayonnante l'été, semble, durant ces mois d'hiver, dispersée en flots secrets, que parfois, le long des quartiers éloignés du centre, — des deux centres, — cerne quelque ruban d'eau congelée. Ainsi en était-il pour cette auberge dont je me souviens avant tout, et qui se détachait d'une de ces rues tortueuses qui sont maintenant, je crois, démolies et qui rappelaient la domination turque. Elle était criblée de petites fenêtres enfoncées et grillagées ; tels des éclats de regards fantastiquement errants, sous de monstreuses paupières. Pour bien arriver à cette auberge, il fallait être plusieurs, qui se soutenaient sur les verglas. Mais ce qu'ils rejoignaient, c'étaient les plus authentiques tziganes de la ville, — les moins déformés ou conquis. Non pas alanguis ou emphatiques, comme de plus célèbres, autour desquels, dans quelque hôtel cosmopolite, se pressaient des curieux d'un soir. Ici, au contraire, il n'y avait que quelques auditeurs, en groupes disséminés, et sur lesquels pesait encore la fatigue du travail quotidien. A ce violon, ce tárogató, ce cymbalum, ce qu'ils demandaient, — comme ils auraient demandé une faveur ou une connivence, — c'était une de ces mélodies gardées jalousement, jalousement transmises, et que dans d'autres orchestres tziganes dissimule et protège une musique d'emprunt et de feinte, jamais autochtone ; la même que celui qui la joue s'amuse à faire vibrer à l'oreille d'un passant attablé : « Je ne vous dirai pas qui nous sommes ; et pourtant vous croyez le contraire déjà. Je vous étourdirai de prétendus secrets ; ce ne seront pas les miens ; ce ne seront pas même les vôtres. A moins que, par quelque question bien posée, quelque titre suggéré avec, dans la voix, un accent qui ne soit d'aucun pays mais nous rappelle notre cadence,

nous reconnaissons que vous êtes presque des nôtres, pour un instant. » Alors, comme ce soir-là dans cette auberge, ce seront des suites de thèmes et de rythmes s'apparentant à ceux que recueillit Liszt, et qui lui retraçèrent, pensa-t-il, le « roman », l'« épopée » d'une race. Musique de campements dans la nuit ; et de leurs entours de brasiers et de torches. Avec des chuchotements ou des clameurs de diseurs d'oracles, près de questionneurs mal convaincus. Retraits où d'ailleurs, peut-être, nous ne serons jamais que des étrangers admis un moment. Et clairières de forêts sous le soudain mensonge des murs. Un regard plus aigu, qui percerait ce mensonge, verrait les tentes mal dépliées et les libertés d'îles flottantes, hors desquelles toute musique tzigane n'est plus qu'un illusoire reflet.

C'est il y a très peu de temps, — quelques semaines, — et à Paris même, que pour la troisième fois le mode d'inspiration tzigane m'est apparu en toute son intensité et toute sa franchise. Un programme avait annoncé : « Dix-neuf enfants tziganes de Budapest » ; mais c'était en tenant trop compte de la croissante prédilection des foules pour les prouesses de virtuoses précoces ; car parmi ces dix-neuf artistes, d'âge visiblement assez inégal, il y en avait bien peu qui n'eussent point déjà dépassé l'enfance. Quant aux exécutions orchestrales, lequel d'entre eux les devait diriger ? Au début, d'après bien des indices, on devinait que la décision restait à débattre ; et plusieurs, tour à tour, avec une égale préexistence d'autorité, venaient tenter le rôle de « premier violon » dominateur. On eût dit la recherche d'une supériorité qui s'imposerait sans conteste, et qu'une sorte de suffrage tacite, d'élection silencieuse, consacrerait. C'est ce qui advint bientôt, — et pour l'un des plus jeunes et des plus grêles, qui semblait n'exister corporellement que par véhémence. Dès que la musique, à son appel, surgissait, il paraissait se jeter en elle comme en une naissance renouvelée. Il se multipliait de la vigueur éparse en elle, mais en lui faisant don, en échange, de toute sa propre force nerveuse, — capable de devenir —, avec l'archet, les cordes, l'instrument, l'énergie du regard, — la continuité d'une même et unique force jamais consumée. L'observais-je à ces moments-là, je me souvenais des pages

de Liszt sur l'origine probable des Tziganes dispersés, et sur une énigmatique période de l'histoire de l'Inde, à laquelle se rattacherait cette origine. Ce profil impérieux, ardent et comme dardé, rappelait sans nul doute, en effet, quelques-uns de ceux qui s'érigent en relief sur certains monuments hindous. Mais ce n'était pas cela uniquement ; et la conclusion, dès qu'elle se limitait, s'abandonnait aussitôt elle-même. Une autre analogie s'imposait ; et c'était avec tels figurants de sculptures d'Amérique précolombienne. D'autres similitudes encore, par lueurs. Notamment avec le visage consulaire tel que Gros le retraça deux fois, et qui, sur les deux toiles de Versailles et du Louvre, décide, dirait-on, de la victoire, comme à l'appel d'une loi inflexiblement déchiffrée. Lue sur un parchemin distant et invisible... Ou encore avec certains traits de Liszt lui-même... Mimétismes inconscients, multiformes... Et n'est-ce point que le problème des races, le plus souvent, ne se précise qu'en étant diminué de la plus vaste partie de lui-même ? Examiné seulement en ses diverses phases statiques, — ce qui rendra possibles les « moyennes » et les mesures, et toutes les formules transmissibles. Or, ne s'agirait-il d'aller au delà, et de caractériser ces races par leurs dynamismes les plus extrêmes, leurs virtualités les plus expressives et leurs exceptions les plus paradoxales ?

Elles valent par ce qu'elles comportent tout à la fois de *pouvoir d'incarnation* et de *puissance de chimère*. Par les instants et par les êtres où elles se dépassent le plus certainement, *parfois jusqu'à se démentir*. Car ces instants ne sont-ils pas ceux mêmes où ces êtres sont soudain traversés par des forces jusque-là enveloppantes et rétives, — incommensurables avec eux ? De sorte que ce seraient également ceux où interviendraient les rapprochements les plus inattendus et les parentés les plus étranges. Avec l'impossibilité, peut-être, de rien fixer et, dans tous les calculs, des interférences d'indéterminables, — les intrusions d'un infini.

Dans ce cadre d'une autre ville, quelles étaient les pages que traduisaient ces jeunes Tziganes de Budapest ? Importe-t-il si çà et là, inévitablement, ce pouvait être de celles qui ne se reliaient pas à leur être, mais que pour quelques

minutes ils galvanisaient ? Une sorte d'écume mélodique flotte au-dessus de nos pays, en ne leur apportant qu'un morne simulacre de joie. « Airs » anonymes ; contrefaçons et dérisions de folk-lore ; « refrains » dont tout le prestige est de pouvoir être retenus aisément, aisément « repris », et de donner ainsi à chacun l'illusion de la mémoire personnelle et de l'identité chorale. Tant d'hommes, essentiellement, sont des êtres qui ressassent et vont au-devant de toutes parentés de leurs ressassements. Mais subitement tout cela cessait. D'un seul coup d'archet, nous étions portés le plus loin possible de tant de facilités de tumulte. C'est que l'orchestre, maintenant, accompagnait un chant : une de ces chansons populaires où l'immémorial s'arrache de l'oubli, et où la fugitivité des heures usurpe la stabilité des siècles. Telles, en Hongrie, les recueillirent, pieusement et savamment, Béla Bartók et Zoltán Kodály. Ou bien c'étaient, comme pris au vol, des thèmes que l'improvisation enchaînait, et pour qui cet enchaînement de hasard devenait ironiquement une délivrance. A peine s'attachaient-ils en spirales de paresse, un remous les emportait, pareil à un sarcasme ; et le contraste qui les brisait élargissait soudainement leur sens. Alternances, en flux et reflux, et qui se révélaient comme seules vitales ; pulsations d'une immense marée ; et Liszt aura noté cela dans son livre, quand, décrivant la sensibilité et l'imagination tziganes, il les aura montrées qui « passent sans cesse ni trêve de l'incommensurable à l'infinitésimal¹ ». Dominations d'un rythme extérieur tournoyant, par lequel, en chacun de nous, chaque rythme personnel était averti de ce qu'il incluait de trop débile². Mais n'était-ce pas également une anticipation de rhapsodie ? Une rhapsodie encore oscillante et informe ; non arrachée à la rumeur ; et en virtualités elles-mêmes en lambeaux. — Ou elle-même nomade, comme

(1) Liszt, *op. cit.*, 1^{re} éd., p. 79 ; 2^e éd., p. 131.

(2) La puissance d'une telle musique, en de tels moments, est bien, en effet, d'ordre personnel. Ces thèmes qui s'enchaînent en se délivrant semblent ne pas seulement se relier entre eux, mais atteindre, désemprisonner, fût-ce en les bafouant, les rythmes secrets de chacun, avec ce qu'ils ont, le plus souvent, de non-musical, d'antimusical même. De là cette irruption du « sarcasme ». Et aussi l'étrangeté de cette salle, tout d'un coup. Avec ces êtres qui paraissent davantage confondus, et en même temps plus que jamais séparés. De sorte que l'aspect de leur ensemble prend quelque chose de hagar.

son peuple. Et voici qu'en effet tout inachèvement abdi-quaît. Les formes d'apogée arrivaient, avec la *Deuxième Rhapsodie* de Liszt.

*
* *
*

Elle se détachait, ce jour-là, telle que Liszt la conçut, et telle qu'il conçut toujours toutes ses *Rhapsodies*.

Œuvres uniquement décoratives, croit-on le plus souvent. Enluminées et flamboyantes. Issues d'une ambition de pittoresque et de transposition d'art. En une griserie de défis et de prouesses. De difficultés techniques vaincues et de piétinements de triomphe. Elles seraient toutes de « dehors » ; et l'interprétation qui leur convient serait toute « de dehors » elle aussi.

Mais c'est ne tenir compte que de la *première apparence*. Ne pas voir que les *Rhapsodies* sont de ces œuvres dont le revêtement trop éclatant empêche maintes fois de saisir l'intention la plus secrète et la plus vitale¹. Or il faut les rejoindre jusqu'en cette intention, — telle, ici, que nous incite à la découvrir le livre *Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie*. Et ce que l'on devine alors, c'est tout autre chose que l'accaparante, la trop aveuglante « première apparence ». Presque le contraire, même.

Des œuvres, en effet, qui seraient un *transfert* brusque. Au milieu d'une « nature » inaccoutumée, — à laquelle s'assimileraient de façon étrange, et où se débattraient, de façon exclusive, d'autres âmes et d'autres destins. Au milieu aussi de *figures* musicales et de *puissances* musicales non moins divergentes, — qui les unes et les autres auraient été longtemps laissées en marge, — négligées ou suspectes. Figures, puissances, longtemps « parias », pourrait-on dire ; et ce qui permettrait de le dire, c'est qu'en effet Liszt aura

(1) Ce qui réapparaît ici, peut-être, ne serait-ce point, sous une forme encore inexplorée, le problème surabondamment abordé, mais par là même si mal délimité, du « baroque » ? Et, par delà, celui de la dissimulation, en quelque sorte, par excès d'aveu. A cause d'une volonté d'expression à tout prix, l'intention initiale s'altère ou s'enlise ; les lignes essentielles disparaissent sous les draperies ; et le drame réel est caché par une multitude de péripéties tout apparentes. Mais avec cette altération ou cet enlissement *une tragédie nouvelle commence*. Nullement irréaliste celle-là ; et c'est elle qui traverse le temps.

songé aux *parias* de l'Inde, quand il se sera interrogé sur les diverses hypothèses concernant l'origine ethnique des Tziganes¹. De même, sans doute, qu'emblématiquement un souci de *rachat de parias* n'aura pas manqué de surgir en lui, quand il aura recueilli tels ou tels accents de cette sorte ; et en l'incitant aussitôt à les magnifier, — à ne pas leur refuser, et à ne se pas refuser à lui-même, les surabondances d'hyperboles. Car les *puissances* et les *figures* musicales laissées en marge et exorbitées, — dès qu'il aura pu soupçonner qu'elles aient eu à subir elles aussi un long sort d'exclusion, — quelle exigeante raison pour lui de ne les vouloir pas adopter sans tout de suite les venger de ce sort et les revêtir d'ornements qui ne seront jamais assez fastueux !

Aller, d'un seul élan, jusque vers ces « figures » et ces « puissances » d'un nouvel « ordre », — longtemps laissées peut-être désorbitées et divagantes ; — s'abandonner ou se contraindre au mode de perception ou de *participation*

(1) A propos de ce problème d'origine, — et de l'hypothèse rattachant aux *Parias* de l'Inde les Tziganes actuels et toutes les tribus éparses qui leur sont apparentées, — les différences entre les deux éditions du livre de Liszt sont plus caractéristiques que partout ailleurs. Non qu'elles marquent un abandon, ou une atténuation, de la pensée centrale. Cette pensée, au contraire, à travers un intervalle de vingt-deux années, s'est accentuée et confirmée. Mais, pour se justifier et s'approfondir, elle ajoute désormais aux primitifs arguments un ensemble de présomptions d'un ordre tout nouveau. Dans l'édition de 1859, il n'y avait qu'une quinzaine de pages (120-134) qui fussent consacrées à la question. Dans l'édition de 1881, ces pages, à la fois maintenues et disjointes, sont comme emportées en tout un long chapitre (p. 275-320), où les intuitions et les raisonnements d'autrefois s'agglomèrent à l'ombre des données bibliques relatives aux premières grandes migrations de peuples. De là tout un ample tableau, plus mythique sans doute qu'historique, mais dont Liszt se garde de durcir les traits. Il le laisse volontairement à l'état d'ébauche, d'incitation, de « possibilité » indéfinie. De la sorte, même si les recherches ethnographiques devaient de plus en plus en démentir les postulats, ce chapitre « De l'Origine des Bohémiens » continuerait de se rattacher, comme un important fragment, à cette sorte d'autre *Légende des Siècles* qui, sous maintes formes et en maints pays, se développa ou s'esquissa, parallèlement à celle de Hugo, — ou obliquement à elle, — ou contradictoirement. Fragment que dominerait ici, au point de départ, une large évocation de la figure de Nemrod. Nemrod « le grand chasseur » ; mais ce n'est pas seulement de bêtes sauvages, dit Liszt ; bien plutôt de tout ce qui masque l'inconnu, à travers un Orient de plus en plus loin défriché et franchi. Avec, autour de lui et à sa suite, un fleuve humain qui s'accroît et décroît sans cesse, laissant alluvions ou épaves. C'est l'une de ces épaves que Liszt s'efforce de suivre à la trace. Lui aussi « Nemrodien » alors, — comme tous ceux dont l'imagination et la rêverie sont à leur tour hantées par la stature ou par le spectre du « grand chasseur », — le Hugo du livre du « Glaive », par exemple, dans la *Fin de Satan*, ou, parmi nous, un Raymond Schwab, avec les chants, partiellement encore inédits, de son *Nemrod*.

qu'elles impliquent, — à la vision de *nature* et de *destinée* qu'elles sous-entendent ; — il n'y a nul autre moyen de comprendre, ni de traduire, les *Rhapsodies*. Inévitablement elles demeureront closes, — ou, ce qui est plus irrémédiable, fallacieusement accessibles, — pour tous ceux à qui les problèmes de compréhension musicale, comme de construction musicale, se présenteront avant tout, qu'ils le sachent ou non, en termes abstraits, qu'accompagnera un souci de tout classer et de tout ramener, et à tout prix, à l'unité. Même si la préoccupation de sensibilité n'est pas disjointe de tout cela ; car il s'agira toujours, en de tels cas, d'une sensibilité qui se réfère tacitement à des normes préexistantes, et qui devant chaque expérience inattendue se blottit et se prémunit, en se prétendant assurée d'être d'avance définissable. Attitude de perpétuelle défense contre la surprise et l'imprévisible, — et contre, s'il le faut, la *remise en question de tout soi-même*. En revanche, les *Rhapsodies* multiplieront leurs perspectives pour chacun de ceux qui auront commencé par se rendre intérieurs à leur genèse.

Doublement intérieurs toutefois. Car il aura fallu que ce ne soit pas seulement « intérieurs » à l'œuvre délimitée, mais « intérieurs » aussi à la réalité versatile qui la précède et qui lui survit, et dont sur elle l'empreinte est gravée. A une certaine manière dépayssante d'envisager la nature comme un *élément d'épopée*. Doublement, d'ailleurs, là aussi ; puisqu'il sera question à la fois de nature *en tant qu'ensemble d'images*, et de nature *en tant qu'ensemble de forces*, — et que de plus, nouvelle dichotomie, les unes, parmi ces forces, se révéleront confuses, indéfinies et enveloppantes, — les autres, au contraire, précises, perforantes, presque personnifiables, et tout entremêlées de prestiges ou de magies, ou de maléfires. Donc participation à deux fois deux degrés ; et à deux reprises ; combien rare dès lors ! Et, s'agira-t-il d'exécution, ce ne sera jamais avec plénitude que par des êtres chez qui le développement musical aura été l'élucidation impérieuse, la croissance presque végétale, d'une spontanéité native. Ou, à l'autre « limite », par ceux chez qui l'extrême affinement — ou déploiement — culturel et l'intensité d'expérience humaine auront parachevé en clairvoyances ultimes les prémonitions

de l'instinct. Sur ce piano pour lequel elles furent conçues, par qui me fut-il permis d'entendre, de façon indubitable et authentique, telles ou telles de ces *Rhapsodies* ? Par certains très obscurs, peut-être çà et là défaillants, mais qui retrouvaient en elles quelque chose d'une atmosphère primordiale. Ou par quelques-uns des plus grands. Avant tous par Paderewski, lorsque dès les premières notes de la *XI^e Rhapsodie*, il semblait, conformément à l'annotation de Liszt, *Quasi zimbalo, una corda*, — et ainsi que le devait faire Liszt lui-même, — transmuier jusqu'à la matière de l'instrument ; résoudre en effet un problème de matière en même temps qu'un problème de forme, et un problème plastique en même temps qu'un problème de sonorité ; faire naître d'autres possibilités de résonance ; construire chimériquement, pour une durée fantasque aussitôt évanescente, d'autres cordes et d'autres marteaux, et les assimiler aux lignes métalliques et aux baguettes du cymbalum ; doubler ainsi, de façon comme visionnaire, la réalité pianistique par une sorte de fantôme instrumental. Ou bien n'était-ce pas, un autre jour, le dernier glorieux survivant des disciples de Liszt, Emil Sauer ? Il jouait le *Concerto en la majeur*, — ce Concerto en lequel Liszt, dirait-on, a songé de ramener à l'unité la profusion et la dispersion des *Rhapsodies*, — transposé en lyrisme personnel la rêverie épique et éparse de multitudes oscillantes, — et astreint, parfois non sans révolte, à la rigueur des cadres classiques et traditionnels l'indétermination des structures rhapsodiques et leur exigence, presque aphoristique, d'un espace qui se disséminerait sans fin.

* *

Ces nuances directrices que Liszt indique sur la partition des *Rhapsodies*, le plus souvent les termes qui les formulent ne diffèrent guère de ceux que l'on a coutume de lire sur les textes musicaux. Mais ce n'est, là encore, qu'une « première apparence ». Pour saisir en leur plénitude exacte de telles indications cursives, il faut les intégrer à un ensemble, — deviner, déchiffrer à travers leur ellipse l'entière figure vitale, — toute l'image de destin et de nature que Liszt s'efforça de fixer.

Voici, par exemple, en tête de la *Deuxième Rhapsodie*, la notation « *Lento a capriccio* ». Mais cette « lenteur inenchaînable » (car bien plutôt que par « selon le caprice » ou « capricieuse », c'est ainsi que les notes et les rythmes exigent que soit traduit « a capriccio »), — cette lenteur que rien ne vient contraindre, et qui gouverne de façon exclusive les huit premières mesures, ce serait se tromper tout à fait que la supposer disparue avec l'*Andante mesto* du « *lassan* » qu'elle introduit et qu'elle prépare. Au-dessous du grand thème d'héroïsme et d'orage qui domine cet *Andante*, il y aura par l'« *accompagnamento pesante* » la persistance têtue du « *capriccio* », du « réfractaire » que rien ne dompte, ni l'héroïsme, ni même l'orage. Et dès que s'interrompra le thème primordial, et que dans l'espace médian qui sépare les deux réseaux de lignes Liszt aura noté « *dolcissimo* », il notera également au-dessus de la portée supérieure, — donc parallèlement à ce « *dolcissimo* », — « *capriccioso* », — « l'indompté » qui aura reparu, dès le premier interstice vacant. Obstiné, dont plus tard l'empire deviendra encore plus certain. Ce sera lorsque la « *friska* » *vivace* aura succédé au « *lassan* », en un *pianissimo* surtendu, strié de doubles-croches et d'arpèges. Atmosphère d'attente ; et sera-ce éclosion ou saccage ? Jusqu'à ce que soudain tout se précise, au gré d'une vitesse diminuée. « *Non tanto presto capricciosamente* » ; mais ce « fantasmagorique », dont revient le règne, va peu à peu multiplier cette rapidité qu'il a semblé rompre. Il va l'accorder à un tumulte qui avant lui n'osait pas être, — et qui sans lui en effet n'aurait pu être que discordance. Par la souveraineté du « *capriccio* », le tournoiement, peu à peu cyclone, se sera échappé du virtuel, mais pour ne faire que traverser la réalité et ses brefs mirages et, par degrés brûlants, la convertir en *fantastique*. « *Poco a poco accelerando e crescendo*, — *crescendo molto* », aura écrit Liszt.

*
* *

Loin de n'exprimer qu'une simple nuance, — fût-elle prolongée et incoercible, ou à peine éclipsée reparaisante, — l'« *A capriccio* » de la *Rhapsodie* est ainsi, bien plutôt, pareil à toute une zone, — à la fois intérieure et englo-

bante, — porteuse de ce qui peut-être est le plus secret au fond des êtres, non moins que de tout ce qu'il y a, au-dessus d'eux et autour, de surplombant et d'encerclant. *Un thème sans notes*, en vérité, mais duquel toutes les notes, nettement ou sourdement, subissent la pesée ou allègent l'essor. Ferment mélodique et rythmique, qui s'élucide à chaque mesure, même quand il n'est plus rien que présage presque indistinct ou escorte presque évanouie, — ou que totalement, dirait-on, le recouvre tout ce qui n'est pas lui... Mais n'est-il pas davantage encore ? et en même temps qu'une « dominante », d'où aura surgi l'œuvre et qui par l'œuvre aura surgi, toute une présence préexistante, saisie au passage ou au vol ? Non seulement en effet passage de quelque humanité errante, mais grand vol d'oiseaux inconnus, qui émigrent on ne sait vers quoi. Ou de nuages qui s'amassent ou se déchirent. Ou encore, non plus de formes mais d'appels ou d'échos ; et de linéaments de pensées ou de rêves, — d'influences ou d'effluves... Une anticipation ainsi, mais soudain cernée et modelée ; contrainte de *devenir* et non plus seulement de *passer*. Mais, qu'aurait-elle été, en toute sa phase première ? Diffuse toujours et vagabonde ? Ou, au contraire, çà et là fixée, comme par cette *Deuxième Rhapsodie* et *l'étreinte de temps* qu'elle figure ? En un tel cas, il y aura eu toute chance, d'ailleurs, pour que ce soit advenu sous des formes nullement semblables, et en des œuvres de toutes différentes « natures ». Des récits, par exemple, ou des drames, ou des poèmes. Entre tous, sans doute, celui de Pouchkine, dont le titre aura été le nom même de la race, *Les Bohémiens*.

* *

Quand Liszt se remémorait en leur langue originelle les vers de Pouchkine¹, un mot devait se détacher pour

(1) Qu'il en ait lu ou entendu lire, — ne fût-ce que par la Princesse de Wittgenstein, — le texte russe, avec possibilité d'en saisir toute la valeur musicale, un passage de son livre le montre. Sur le point de citer la Chanson de Zemfira, il écrit en effet : « Pouchkine intercale dans le poème qu'il leur consacre, et dont la structure est pareille à ceux que Byron nommait *a tale*, une chanson recueillie par lui de la bouche des Bohémiens de la Russie méridionale, et qui se chante encore parmi eux ; la langue russe donne à ces vers une singulière énergie, par la richesse de ses assonances, par son rythme rapide et saccadé comme la respiration haletante qui précède le crime » (1^{re} éd., p. 112 ; 2^e éd., p. 155).

lui de tous les autres. « *Vólia* », — « gré », « liberté » ; — qui dans le poème se répercute et tourbillonne, comme telles notes en l'élan final de la *Rhapsodie*. N'était-ce pas « *A Capriccio* » déjà ? Sous-jacent à la chanson de Zemfira, comme aussi à l'interruption qui la scande tout d'un coup :

*Tais-toi, ce chant m'obsède ;
Je n'aime pas les airs sauvages.*

Et Zemfira répond :

*Tu n'aimes pas ? Que m'importe ?
C'est pour moi que je chante.*

Plus tard, lors du dénouement de l'aventure, la même sous-jacence recommencera de frémir. Par l'objurgation du « Vieillard », après le meurtre de Zemfira. « Loin de nous ! » crie-t-il à Aleko :

*...Tu n'es pas né pour agir à ton gré !
La liberté, tu la veux pour toi seul !*

Ainsi, en l'abîme final du drame, comme aux cîmes de la *Rhapsodie*, on retrouverait l'inflexion de « l'inenchaînable ».

Pourquoi, cependant, citant la Chanson de Zemfira, Liszt laisse-t-il de côté le soudain dialogue, — de solitude malgré la présence et de bannissement informulé, — qui en interrompt le piétinement de haine ? Il choisit que rien ne morcèle le halètement de défi et de colère, que le compagnon raturé du regard ne peut côtoyer sans blêmir. Ne serait-ce, en vérité, pour que les strophes, par leur continuité maintenue, gardent toute leur force impersonnelle ? Loin de la femme même qui les chante, et de l'homme qui les entend. Loin aussi de l'épisode qu'un instant elles accompagnent, mais où il ne faut pas qu'elles se restreignent. Elles sont plus expressives que lui de tout le caractère et de tout le destin d'un peuple. Indépendantes des attitudes et des esthétiques d'une époque. De tout un « démoniaque » conventionnel et de toute une outrance,

qui faussent les perspectives, les gestes et les âmes. La volontaire omission de Liszt équivaut dès lors à une muette critique, — sinon du poème, du moins de toute une « poétique », d'ailleurs passagère, de Pouchkine. Et de toute une façon conceptuelle et sommaire, toute transitoire, d'opposer « civilisation » et « sauvagerie ».

Est-ce forcer la signification d'un texte que conclure de la sorte à une déception de Liszt après lecture des *Bohémiens* de Pouchkine ? Mais sans cette déception, qu'il se sera contenté de laisser deviner, expliquerait-on son total silence à l'égard de la trame même du récit, — son absence d'allusion à tout ce qui dans ce récit confirmerait le mieux ses propres thèses ? Alors qu'il isole, au contraire, du poème le seul fragment étranger qui soit incorporé à sa trame, — cette chanson populaire recueillie parmi les Rommys de la Russie Méridionale¹. Et c'est que par ce fragment Pouchkine devient lui-même un « rhapsode ». Avec l'humilité de rester à l'écart et de se laisser porter par une inspiration plus vaste. Immense anonymat racial, qui émigre d'étendue en étendue et d'âge en âge.

*
* *

Croirait-on improbable cette désillusion de Liszt devant *Les Bohémiens* de Pouchkine, il faudrait observer en lui une réaction toute contraire, — celle qui advient lorsqu'il s'approche des *Drei Zigeuner* de Lenau. Ses commentaires d'alors, et la louange dont il les anime, enveloppent un *second sens*, — *négalif*. Cryptographie permettant de surprendre ce qui secrètement l'écarte de l'autre poème. « Impossible », écrit-il, « de rendre plus admirablement... que Lenau ne l'a fait » dans ses *Trois Bohémiens* « le genre de dédain rêveur, paresseux et insouciant de sa propre

(1) Après avoir cité les strophes de la chanson, il insiste sur leur caractère, et accentue ainsi le contraste avec le silence qu'il garde sur tout le reste du poème. « Dans ces strophes », écrit-il, se retrouvent toute une « sauvage passion » et tous ses « feux empoisonnés », tous les « dards à pointe rutilante » : « colère, ironie, vengeance, volupté, haine, ressentiment arrogant. » (1^{re} éd., p. 113 ; 2^e éd., p. 256). Tout cela à travers une langue et une prosodie, dont en quelques lignes, auparavant, il a dénombré quelques-unes des puissances, — celles notamment qui savent jeter vers nous, loin de toutes médiations déformantes et de toutes atténuations, les paroxysmes passionnels.

philosophie, particulier au Zingaro ». Et n'est-ce point rappel indirect, — désaveu de ce qu'il y eut de trop constamment explicite chez les protagonistes de l'œuvre russe ? Leurs tumultes d'impressions et de sensibilité, leurs irréductibles résistances, *au lieu d'apparaître du même ordre que les balancements de leurs corps*, semblaient les projections d'un système concerté, presque doctrinal. Ses trois compagnons, remarque Liszt, Lenau « s'est gardé de les faire parler » ; et cette notation ne suggère-t-elle combien plus expressifs eussent été Zemfira, Aleko, le Vieillard, si en eux le heurt des désirs, des colères et des rébellions eût été directement transcrit, — le plus loin possible des transpositions verbales ? Une prolixité était intervenue, qui avait faussé les physionomies et les allures, et la signification même de tout l'écart et de tout le refus. En revanche, de nouveau, Lenau : Les « avantages sociaux qu'ils ne connaissent que de loin, et dont ils n'ont point assez usé pour savoir qu'ils ne sont que *vanité* »¹, il a évité de les représenter comme méprisés par les « Cyganys ». Ceux-ci, bien plutôt, poursuit Liszt, leur attribuent « un très grand

(1) Ici encore, il y a double sens et rappel. Et si Liszt souligne, c'est qu'il fait allusion à tout un passage antérieur, — celui qui reprochait à Jegner d'avoir « pris pour épigraphe de son livre sur les Bohémiens un couplet d'un *lied* de Goëthe, *Vanitas* :

*Je mets mon enjeu sur un rien !
Juhhe !
Et quiconque veut être mon camarade,
Qu'il trinque avec moi, qu'il fasse comme moi,
En vidant ce broc de vin !*

... Au *sentiment bohémien* », disait Liszt, ces vers ne « correspondent nullement ». Ils traduisent « la frivolité et le cynisme avec lesquels le mot de Salomon... peut être exclamé et vulgarisé ; mais le cynisme n'est que très accidentel dans le *sentiment bohémien* ; s'il s'y rencontre, c'est comme une amère écorce qu'on mâche dans son impatience à dévorer un fruit savoureux, et dont on rejette avec dégoût les restes. L'homme blasé, qui a flétri toutes ses émotions, peut mettre son *enjeu* sur un *rien* ; le Bohémien n'a pas d'*enjeu* ; et il est fort éloigné de croire que la liberté de sa vie et ses jouissances passionnées entre tous les excitatifs de la nature ne soient *rien*. Il faut avoir connu et prisé haut les avantages de la société pour lier l'idée de l'annihilation à la vocation de la vie nomade. N'est pas qui veut, non plus, le *camarade* du Bohémien orgueilleux et insolent jusque sur la potence. Sous sa facilité apparente, son exclusivité n'en est pas moins réelle. Il socie avec tous, mais il ne s'associe qu'avec les siens ; hommes et femmes n'ont pour tout culte, toute patrie et toute législation sociale que le sens de la race. Telle ils l'ont, telle ils la gardent, et ne veulent la mélanger avec d'autres, ni en y admettant des étrangers, ni en se fourvoyant chez eux » (1^{re} éd., p. 114-115) ; dans la 2^e éd., p. 256-260, le passage est reproduit, mais avec quelques importantes variantes et quelques nouvelles remarques, qui en accentuent encore la signification générale.

prix » ; mais, comme « à aucun prix », d'autre part, ils ne veulent « vendre leur liberté », ils « passent à côté, trop préoccupés de leur *far niente* pour les analyser et en approfondir » l'illusion intime. Pourquoi, devait songer Liszt, Pouchkine n'a-t-il laissé plus de place à l'inexprimé et au soudain ? Plus « vraie » que la sienne est une « poésie... surprise sur le fait, et dévoilant involontairement les dispositions de l'âme¹ ».

La cryptographie, cependant, ne devient-elle ici plus secrète encore, et comme à double retrait ? Est-ce seulement, en effet, à l'œuvre de Pouchkine que songe Liszt ? Ou non point, également, à *certaines instants de la sienne même* ? N'a-t-il pas obscurci, lui aussi, se demande-t-il sans doute, certaines de ses pages, à force de les vouloir élucider ? Jamais ne s'est-il abandonné à trop de développements, ni complu en trop d'insistances ? En ne se résignant pas, lui non plus, à assez *laisser à deviner* ?...

Ce poème des *Drei Zigeuner*, — en lequel, également, n'apercevait-il un nouveau fragment de l'immense Rhapsodie inachevée et multiforme qui, le plus souvent anonyme mais çà et là portant un nom, traverse les âges ? — on pressent que maintes fois Liszt dut l'interroger, retourner vers lui. Le traduire en rythmes verbaux et en rythmes de pensée. Puis, mélodiquement et harmoniquement, en un chant et en des notes instrumentales. En vertu, lui aussi, d'une nécessité de tout l'être. Avec un écho des *czárdás* et par le piano une transmutation non plus uniquement du cymbalum mais aussi de la flûte. Cela, tandis que la « gamme tzigane » se mêle aux gammes coutumières. Pour les nier ou les briser, — et finalement peut-être se briser elle-même avec elles et se démentir. S'emparer de la matière jusqu'à s'immatérialiser².

(1) 1^{re} éd., p. 115. — Dans l'édition de 1881 (p. 260-262), le passage concernant le poème de Lenau reparait, mais avec d'importants accroissements. Notamment à propos de l'illusion intime qui vicia les « avantages sociaux » et que les Bohémiens ne démêlent point. Traits multipliés, comme pour dénoncer une expérience infailible, que vingt-deux années d'intervalle n'ont cessé d'accroître. De plus, après la traduction du poème, il y a tout le paragraphe nouveau sur le tragique destin de Lenau lui-même, et sur les différences entre ce destin et celui des trois Cygans, « aux visages olivâtres, aux bruns cheveux ».

(2) Dans son étude *Liszt Ferenc magyar stílusa* (« Le Style hongrois de François Liszt »), parue à Budapest, en 1936, (texte hongrois et trad. française), M. Zoltán Gárdonyi donne de la mélodie *Die Drei Zigeuner*, écrite par Liszt en 1860, une péné-

Plus Liszt interroge le texte, plus il le découvre chargé de sens. Quand dès lors il reprend son livre, pour le rééditer en 1881, il a conscience de rejoindre, à travers les strophes elliptiques, le périple de l'existence même de Lenau. Ce besoin de perpétuelle absence, — ou de présence enfin accomplie, — qui le jetait de monde en monde. Nulle part fut-il jamais chez lui ? Un de ces errants que nous croyons fixés, et parmi nous ; et notre croyance les persuade ; et c'est un des mensonges de nos civilisations. Mais de tels hommes, plutôt, ne sont-ils pas de vivants démentis à leurs races ? A ces mêmes races dont pourtant ils apportent quelques-unes des expressions les plus profondes. Le contraste se poursuit ainsi, *et peut-être jusqu'à la folie*. Liszt s'arrête anxieusement devant cette folie de Lenau. Et devant toute « la nuit » dont elle submergea un être. Le mot « nuit » achève, comme un glas, la première phrase du paragraphe qu'il adjoint désormais à son commentaire d'autrefois¹. Mais pourquoi cette nuit sans rivages ? Ne serait-ce pas d'avoir porté en lui, comme une

trante et précise analyse musicale. « ...Dans la partie de piano », écrit-il, des « passages à la manière de la flûte, ... ajoutent à l'extravagant coloris de la chanson. Ce sont des figures rapides qui se déplacent dans le champ de quatre à cinq notes et contiennent une progression de seconde augmentée (par suite de la quarte augmentée) ; elles ont encore pour caractères d'être dans les tons aigus (ce qui accentue leur ressemblance avec le son de la flûte) et de montrer une incertitude de rythme dans leur manière de prendre plusieurs fois de suite un élan et de s'arrêter ensuite. Ces motifs en forme de flûte avaient déjà surgi plusieurs fois dans les transcriptions hongroises de Liszt (dans les rhapsodies 11 et 20 du premier cycle)... » Et plus loin : « Le reflet musical du tympanon dont il est question dans le poème ne se produit pas ici d'une manière réaliste à la façon des passages « Quasi zimbalo » des rhapsodies, mais grâce à des trémolos, stylisés et pour ainsi dire idéalisés jusqu'à paraître immatériels. Mais là où il atteint à l'extrême stylisation, c'est quand il emploie la gamme tzigane. En effet, tandis que dans les compositions précédentes la seconde augmentée prenait le caractère d'une sensible, c'est-à-dire trouvait sa solution d'une manière directe ou indirecte, il y a dans cette chanson une partie dans laquelle les tons caractéristiques de la gamme tzigane prennent une signification mélodique pour eux-mêmes. » M. Gárdonyi ajoute qu'« il est impossible que Liszt ait pris dans la musique populaire une pareille conception de la gamme tzigane. Ce qui se manifeste ici chez lui, c'est une tendance à l'abstraction et à l'idéalisation, comme dans les relations harmoniques qui trouvent chez lui leur base dans la gamme tzigane. » (P. 57-98.)

(1) « Hélas ! » écrit-il, après sa traduction du poème. « Hélas !... Pour Lenau, la vie était devenue une nuit ! Il se garda de croire qu'elle le fût pour ces trois hommes, dont l'un jouait un air flamboyant, « entouré de la pourpre auréole du « couchant » ; ...dont l'autre fumait, rêvant... » comme si le globe entier n'avait plus rien à ajouter à son bonheur » ; dont le troisième dormait, prenant des forces pour aimer à tous les instants, vaincre à toutes les heures, puis un jour sacrifier sa vie à cette Nature, dont l'image « flottait en rêve » sur son sommeil. » (2^e éd., p. 262).

inséparable réalité intérieure, — en laquelle cependant il se divisait lui-même, — et non plus comme une triple image du dehors, tantôt apparaissante et tantôt disparue, — les trois Cyganys ? D'avoir été écartelé entre leur paresse (mais qu'il adûlterait de remords), leur jeu qui improvise sans fin (mais en n'ignorant pas, lui Lenau, que la « nature », que ce jeu exalte, ne se borne pas à improviser)¹, leurs rêves enfin, tenaces ou qui se dispersent, (mais sans pouvoir continuer, lui, de négliger insoucieusement, sinon pour de vaines pratiques d'exorcisme, le confus rapport de ces rêves avec les fixités de la veille et les profondeurs de l'être) ? Finalement donc, à force de n'avoir pas osé leur exil total, loin de tout ce qui constitue la cadence même

(1) L'une des parties les plus profondes du livre de Liszt est celle qui rattache la puissance improvisante du caractère, et donc du jeu, tziganes à la vision d'une « nature » qui serait elle-même une improvisation perpétuelle. Ce qui apparaît et disparaît (et sans que les causes de ces apparitions et disparitions soient jamais recherchées comme énigmatiques) ; les couleurs toutes nouvelles de la journée qui survient (loin de tout ce qui en cette journée annonce le lendemain ou rappelle la veille) ; la « nature », dès lors, en tant que surprise incessante et absence de fixité, voilà ce qui importe pour ces errants, détachés de toute terre particulière, mais d'autant plus joints à la terre elle-même en tant qu'indétermination infinie. Le mode de vie, ce sera alors de « s'identifier à chacun des changements » entrevus ou subis. Et « l'extrême » deviendra « l'élément habituel ». « Vivre », ce sera « respirer à pleins poumons quand il survient, se tapir sous les arbustes pour inhaler les bouffées de senteurs qui fument, ...centupler la possession de tous les objets par la multipliant fantasmagorie de l'eau-de-vie, et puis rire, danser, chanter... » Après quoi, viendront des « réactions tout aussi vives », jusqu'au désespoir et à la panique. Mais ce sera aussi (et en un second volet du diptyque Liszt indique la contre-partie) l'engourdissement de « la faculté comparative », et, tandis que « la sympathie magnétique augmente », voici les idées qui « se figent » et les « qualités réflexives » qui « s'émoussent ». Un être, désormais, sera « écharpé par la nature » et incapable de coordonner « ses vastes accords », — d'apercevoir qu'au milieu des « amas de dissonances apparentes et de différences réelles, la nature conserve une solennelle unité, une intime cohérence ». Bientôt même « le *souvenir* » (c'est Liszt qui souligne), « sinon la mémoire », s'abolira. L'homme sera devenu « stupidement oublieux des réflexions qui ont pu entre-luire dans son esprit ». « Somnambulisme intellectuel », dès lors, faute d'avoir soupçonné ce qu'il y a de vital, de révélateur même, dans les réapparitions, les régularités et les retours, — tels que les symbolisent les plus hautes formes de « l'habitude ». Le soulignement, là encore, est de Liszt ; et c'est que ces plus hautes formes de l'habitude, il les recherche non seulement en nous-mêmes, mais aussi à travers leur lien avec des données cosmologiques ou surnaturelles. Avec les lois de « gravitation » ou de périodicité, comme avec les états de « bonheur immuable », figurés en telles ou telles représentations d'outre-tombe, et dont seraient apportées ainsi les seules anticipations ou prélibations pour nous accessibles. On pourrait ainsi découvrir, en quelques passages de Liszt, les linéaments d'une *psychologie*, d'une *métaphysique*, ou même d'une *théologie* de l'habitude, qu'il serait intéressant de rapprocher de telles ou telles philosophies et tout d'abord de celle de Ravaisson. (Cf. 1^{re} éd., p. 67-86. Dans la 2^e édition, ces pages, quelque peu modifiées en quelques-uns de leurs termes et en leur ordre, forment deux chapitres : « Sentiment de la Nature » et « La Nature pour les Bohémiens », p. 115-152.)

des siècles ? Car tout le problème est là, se dit certainement Liszt : Celui qui par un apparemment inéluctable, — non avec une peuplade historiquement définie, mais avec une sorte de suprême essence métaphysique, dont cette peuplade n'est que la figure humiliée, à la fois flamboyante et meurtrie, — voudrait vivre pleinement, à l'intérieur de nos Cités, le « sentiment bohémien » et tout le mode de « participation » et d'« exclusion » qui en dérive, à quoi serait-il conduit ? Ne serait-ce à « la nuit » de la folie ? Ou ne se sauverait-il que par la torpeur ? Par la dérision des factices « bohèmes » dans les capitales oppressives¹ ?

* * *

Quand il parle de musique « bohémienne », — tzigane, — Liszt, cependant, malgré ses méfiances, n'est-il pas victime d'un mirage ?

Toute cette musique, croit-il, était primitivement disséminée. Tels les appels intermittents, entrecoupés, d'une hantise invariable, — jamais pleinement exprimée, jamais assouvie. Désormais il la rassemblera en des *Rhapsodies* ; mais ces *Rhapsodies*, à leur tour, ne seront que les épisodes à peine successifs, — tout emblématiques, — d'une « épopée ». Une épopée presque hors du temps, et dont toute

(1) Liszt, dans son livre, ne laisse pas de côté la signification dérivée et extra-géographique du mot « Bohême ». Et en quelques brillantes pages il analyse les raisons qui, par réaction contre une conception toute superficielle et frivole de l'art (« un monde qui ne tient compte » des œuvres « que comme de jouets bons pour amuser son oisiveté apparessée »), ont décidé de jeunes écrivains, ou musiciens, ou sculpteurs ou peintres, à « rendre mépris pour mépris » et à « s'inféoder » à un « symbole » et à un « type » en qui ils ont reconnu « une lointaine ressemblance avec leurs mœurs ». « Ils ont appelé *Bohème* leur réunion fortuite et intime, leur genre de vie précaire ». Et c'est, par défi et délivrance, la création d'une « patrie » fictive ; « patrie de la passion, de l'imagination, de la fantaisie », qui s'opposera « à tout ce que la société, à l'ombre de ses hypocrisies, cache de perversité et permet d'accommodements avec le vil et l'ignoble ». Dans la 1^{re} édition (p. 120-122), cette note apologétique est la seule. Mais, vingt-deux ans après, dans la 2^e édition (p. 243-246) la reproduction, presque littérale, de tout le passage est suivie d'un paragraphe nouveau, entièrement différent. C'est la notation du déclin après la notation de la grandeur. « Avec les années », le « vernis de poésie » s'est effacé ; un milieu « factice » est apparu ; et tout « un fond de sottes passions appuyées sur de sottes raisons ». Trahison de « la Bohême » par elle-même. Agonie de sa revendication et de sa fierté. Et à travers cette dissemblance entre deux éditions qu'un long intervalle sépare, se devine une suite d'expériences, de désillusions, de démentis.

nouvelle sera la forme. Non plus discursive en effet, ni tressée de récits d'aventures et de notations d'exploits ou de désastres. Uniquement faite, au contraire, d'accents et de chants. Des chants, d'ailleurs, exempts de paroles ; — donc comme déshumanisés.

Vision étagée, génétique, qui a quelque chose de l'un des amples « Crescendo » des *Rhapsodies*, et où se détachera, tout d'abord, incontestable, la remarque que nulle autre structure épique n'était possible pour un peuple exclusivement passif et obstiné, « qui ne conserve aucune tradition et n'enregistre pas d'annales », et qui « ne sait ni d'où il vient ni où il va¹ ». Ce peuple, Liszt le représente comme essentiellement « sans mémoire ». Et, le concevant ainsi, il pourrait ajouter : Peuple qui a peur de la mémoire, comme il aurait peur de fantômes. Ensemble de fantômes, en effet, peut-être, ce passé, qui par la mémoire continue d'être, et qu'elle jette sur nous, déchiqueté et à l'improviste. En contradiction, maintes fois, avec le présent, — sinon en complicité, donc en amoindrissement, avec lui. Toujours, en tout cas, en arrachant ce présent à sa solitude ; l'empêchant d'être une proie pour nous ; — ou nous-mêmes, avec enivrement, d'être une proie pour lui. Chez un peuple qui de sa parole et de sa pensée aura écarté instinctivement tout ce qui pourrait être un rappel et un lien, jamais une conscience globale ne pourra sauf *musicalement* atteindre le caractère « absolu » et inépuisablement primitif qui est le signe même de l'épopée². Ce sera l'une

(1) 1^{re} éd., p. 9 ; 2^e éd., p. 12.

(2) A plusieurs reprises, et comme en une suite d'intuitions, Liszt reprend cette remarque que ce qui caractérise l'épopée ou, ainsi qu'il le souligne, « l'Epos », ce n'est pas essentiellement l'allure des événements racontés, mais bien plutôt la « nature des passions » qui entrent « en jeu ». Ces passions, ajoute-t-il, « sont spontanées, absolues, impérieuses, sans quoi les actions qui en sont l'effet n'auraient point ce sceau de grandeur, ni ce charme de naturel qui ne manque jamais aux premiers élans poétiques de l'imagination » (1^{re} éd., p. 13). Quelques lignes plus loin, ce sont les trois mêmes épithètes (« spontanés, absolus, impérieux ») qui lui servent à dépeindre les « sentiments » que « respire » la musique des Bohémiens. Et c'est pourquoi ces sentiments, ainsi exaltés, relèvent de l'épopée, de « l'Epos ». Prolongeant cette notation de Liszt, on serait conduit peut-être à découvrir que le problème de l'Epopée se ramène, en un sens, au problème même de l'Absolu, dans l'ordre poétique. Problème, en effet, de l'existence en tant que liée à un autre principe que le principe de causalité. Principe, par exemple, d'arrachement. Contact avec des forces en quelque sorte explosives, — et dont maintes musiques (celles des Bohémiens de Liszt, notamment, mais non pas elles seules) nous donneraient l'aperception immédiate. Expressive de ces forces qui séparent et rapprochent (donc qui circonscrivent), l'épopée serait

des conclusions de Liszt, et qu'il parachèvera en une formule d'une densité lapidaire : Ces Rommys, notera-t-il, lorsque pareillement aux plus importants groupes humains (et ne serait-ce le seul moment, — il est vrai intemporel et insituable, — où les aura frôlés *la tenta'ion historique* ?) ils auront, par une exigence de tout l'être, voulu « avoir aussi *leur livre* », incapables et insoucieux de se raconter eux-mêmes, ils auront dû « *chanter pour dire*¹ ».

Comment nous assurer, pourtant, qu'ils aient eu la force d'un tel chant ? Et n'est-ce point là, chez Liszt, le mirage ? Une fausse perspective que jette une rêverie trop vaste, — ou une force constructive trop impatiente, — sur un désert de durée ? L'illusion romanesque ou romantique, qui, afin de se légitimer, aura projeté le présent hors de lui-même ? Jusqu'à un passé démesuré, où sera attribuée fabuleusement à une race démunie une puissance créatrice qu'elle ne posséda jamais ?

*
* *

Telle est, en ses grandes lignes, l'objection qui, à travers les plus violentes polémiques, fut élevée de mille manières contre Liszt, dès que parut en 1859 son livre sur *Les Bohémiens*. Ces Tziganes qu'il célèbre ne sont en rien, affirmait-on, les inventeurs des rythmes qu'ils scandent et des thèmes qu'ils propagent. Tout au plus les prennent-ils comme prétextes d'ornementations, qui en illustrent — ou en désagrègent — les lignes natives ; mais jamais ils n'interviennent longtemps dans le destin de ces thèmes et de ces rythmes avec un autre rôle que celui d'interprètes. A une date récente ou lointaine, ils les ont reçus de « dilettanti » hongrois, — qui peut-être, il est vrai, se seront parfois

alors ce qui crée un peuple en tant qu'élément indépendant et originel. Jusque-là ce peuple se réduisait à une masse amorphe, inconstante, vite asservie. Et c'est le problème de l'esclavage que finalement viendrait rejoindre ici le problème de l'épopée.

(1) 1^{re} éd., p. 17 ; 2^e éd., p. 25. Dans cette 2^e édition, quelques lignes, ajoutées aussitôt après, insistent sur le caractère collectif des « passions », « émotions » et « impressions » qu'exaltent ces chants. De là, selon Liszt, la possibilité de considérer de tels chants comme agglomérables en une « épopée ». Si ces chants « dénués de récits, de faits, d'événements, de personnages et de types nationaux, n'en constituent pas moins une *Épopée* », c'est qu'ils « n'expriment que des passions, des émotions, des impressions à... tous communes, et si nationales qu'appartenant... à ce peuple, elles n'appartiennent qu'à lui ».

complu à les composer pour eux, et parfois aussi, anonymement, les leur auront abandonnés. Quant aux mélodies indéniablement plus anciennes, — si anciennes que la notion même d'âge les quitte, — figures *sans âge* où l'inspiration *populaire* domine, — quel est le peuple qui s'y exprime et qui en elles est « inspiré » ? Ce ne peut pas être celui de ces perpétuels instables qui ne fixèrent jamais rien de ce qui procéda de leurs phantasmes. Mais c'est ce peuple de Hongrie, au milieu duquel ils ont vécu, pliant, dépliant leurs tentes, depuis des siècles. Peuple enraciné sur le sol, dès qu'il l'a eu conquis ; et non pareil, comme eux, à cette « plante des steppes » dont parle Liszt en lui comparant les Cyganyes. On la surnomme, dit-il, « *la fiancée du vent*¹ » et en effet elle est « privée de racines » et « la bise d'automne promène sur les chemins poudreux ses tiges friables et anguleuses comme celles d'un corail grisâtre, portant avec elles fleurs et semences, germées sans sol sur des branches divergentes et flexueuses² ».

*
* *

Hostilités violentes ou timides ; partielles ou totales ; irréflechies ou savantes. Rien de leur afflux ne devait être imprévu pour Liszt. Il était de ceux qui n'entendront jamais de reproches plus sévères que les avertissements qu'ils se seront adressés à eux-mêmes. En deçà de toute la dernière partie de son livre on devine donc son constant effort pour se représenter les obstacles dont la théorie qu'il construit aura à subir la résistance... Tous les contra-

(1) Souligné par Liszt.

(2) 1^{re} éd., p. 63 ; 2^e éd., p. 110-111. Cette page, et d'autres du même ordre, montrent combien serait intéressante et révélatrice une étude des diverses sortes d'images chez Liszt. Une telle étude nous ferait deviner notamment l'importance, en son esprit, des figures empruntées au monde végétal. Quand il veut, par exemple, caractériser l'abondance et le contraste des rythmes dans la musique et le jeu tziganes, c'est toute une vision florale qui d'abord s'impose à lui ; avec tout un ensemble, et tout un disparate, de plantes et de tiges. A la fin, dominant le paysage, ardent et versatile, les asclépias. Et c'est le beau passage suivant : « Cette variété des rythmes rappelle quelquefois les sauts et les inflexions des asclépias qui, courant en marches inégales, tantôt imitent la lente reptation du serpent, tantôt s'élançant en une courbe hardie et atteignent vite un lointain appui, non sans semer leur route de fleurs ressemblantes à des gouttelettes de sang, qu'on dirait marquer le chemin parcouru par un... être blessé à mort. Dans les rythmes bohémiens certaines notes ressemblent ainsi à des gouttes de sang. » (2^e éd., p. 400.)

dicteurs auxquels il devra répondre... « Pourtant, à quoi bon, parfois, une réponse ? » se demandera-t-il, sans doute... Et tous leurs arguments, pénétrants ou caducs... Mais les plus probants de ces arguments parviendront-ils jamais à démentir quelques *expériences vitales*, — supérieures à toute élaboration abstraite ?...

Telle est bien, en effet, la réelle démarche de la pensée de Liszt. Par delà toutes les discussions qu'il affronte et toutes les réfutations qu'il ébauche, on entrevoit, plus décisives en lui que tout cela, quelques grandes *présences dominatrices*.

Survivances d'*impressions*, peut-être. En traces gravées au plus profond de l'être, et qui dès lors ne s'effaceraient que par l'effacement de cet être même... Ou encore persistances d'*images*. D'images qui ne deviendront jamais vestiges ; car les années, au lieu de les briser, les affermiront ; et elles seront sans cesse corroborées et accrues par d'autres images. Si bien que, transformées peu à peu en *visions*, elles s'attesteront de plus en plus immédiates et irréfutables... Ou enfin magies de *souvenirs*. De souvenirs qui se seront arrachés à la journée même où ils s'encadrèrent d'abord. En effet ils auront transmué rétrospectivement toutes les journées qui avaient précédé celle-là, comme d'autre part ils auront donné d'avance une signification toute nouvelle à toutes les journées qui allaient suivre. Pareils ainsi à des irruptions soudaines dans les régularités des heures. Et à des renversements de ces heures, puisque tout ce qui fut antérieur dépend désormais d'eux paradoxalement et, en un sens plus intime, *au lieu de les préparer leur succède. Interversions, dès lors, du temps lui-même*, et pour l'apparition de quelque chose d'*absolu*. D'*absolvant*, par là-même, pourrait-on dire. Car rachetant, à quelque degré, les trop longues insignifiances des jours. Ces jours où rien n'existait que par rapports, relations, relativités.

Parmi ces quelques *dominantes* irréductibles, dont presque à son insu tout ce que Liszt opposera à ses adversaires portera le reflet, l'une des plus importantes fut certainement celle qui prolongeait au fond de lui-même, — mémoire rocheuse au-dessus de toutes les mémoires mouvantes, — l'époque où, pour la première fois, à onze

ans, il entendit le grand « Bohémien » Bihary. Quand il rappelle, dans son livre, cette époque, la première comparaison à laquelle il songe est empruntée aux alchimismes médiévaux. Comme par quelque « élixir » magique, dit-il, c'est un « principe nouveau » qui « s'instillait » en lui, — principe « de force, ... d'orgueil, d'incorruptibilité¹ ». D'autres métaphores, aussitôt après, surgissent, comme si l'image ancienne, dès le premier signal, se hâtait de se multiplier en profusion d'images nouvelles². Peu à peu cependant, à travers cette suite d'emblèmes que seule une volonté stylistique vient interrompre, ne rejoint-on pas l'émotion primitive elle-même, quand Liszt, quelques pages plus loin, montre Bihary captant, soulevant par son archet et son violon, des joies et des douleurs plus vastes que lui³, et plus vastes même que sa race ? Les ensorcelait-il ? Ou par elles était-il ensorcelé ? Quoi qu'il en soit, ce qui en de telles heures prenait forme pour l'enfant et s'unifiait en lui, — (loin, sans doute, de sa conscience nette ; mais l'éclaircissement se ferait peu à peu, et presque

(1) 1^{re} éd., p. 295 ; 2^e éd., p. 472. Traçant un portrait de Bihary, Liszt parle de sa « mâle beauté » où réapparaissent « les traits distinctifs de sa race ». Il parle ensuite de « l'impérieuse fascination » qu'il « exerçait », lorsque, « avec une insouciance distraite et mélancolique à la fois, à laquelle la bonhomie réelle et la jovialité apparente de son tempérament, comme la vivacité de son regard qui semblait sonder jusque dans ses plus intimes replis l'âme de son auditeur, faisaient toujours contraste, il prenait son violon et en jouait de longues heures » (1^{re} éd., p. 294 ; 2^e éd., p. 471). Plus loin (1^{re} éd., p. 296, 2^e éd., p. 473), pour caractériser d'un trait sa physionomie morale, il relate l'anecdote selon laquelle Bihary, un soir, — comme l'Empereur s'apprêtait à lui « octroyer l'anoblissement » et lui demandait « ce qu'il aurait souhaité obtenir », demanda « des lettres de noblesse pour toute sa bande » et « déroula » ainsi « les bonnes intentions » du souverain. Et Liszt ajoute : « Généreuse largesse pour les siens ; rude orgueil de paria, qui impose des conditions au renoncement de sa misère ; ou subterfuge ingénieux pour esquiver un bienfait importun à son indépendance. »

(2) Il y a, en effet, à trois reprises, succession d'images ; et l'on pressent que ces images sont cueillies au milieu d'un grand nombre d'autres qui se présentaient spontanément et que seule une crainte de surcharges aura fait écarter ou élaguer. « Si notre mémoire », écrit Liszt, « avait été une glaise ductile et chacune de ces notes un clou de diamant, elles ne s'y seraient pas empreintes plus fermement ; si notre âme avait été une terre vierge, récemment sortie de dessous les eaux d'un fleuve-dieu comme le Nil, et que chacune de ces notes eût été une semence féconde, elles ne s'y fussent pas enracinées plus profondément. Si par un magnétique renversement tous nos sens avaient été concentrés dans notre ouïe, nous n'eussions pas mieux saisi les... effluves qui semblaient s'épandre de cette musique, ni mieux recueilli la sueur de sang qui, d'autres fois, paraissait filtrer à travers l'archet » (1^{re} éd., p. 235 ; 2^e éd., p. 472).

(3) 1^{re} éd., p. 315-316. Dans la 2^e éd., p. 497, le texte est légèrement modifié ; et quelques lignes nouvelles précisent, accentuent l'impression d'ensemble.

indépendamment de cette conscience), — c'était toute son enfance elle-même, avec toutes ses surprises, tous ses « rêves éveillés¹ ». Ses étonnements devant « ces visages cuivrés, sur lesquels le hâle n'a plus de prise » ; et devant « ces yeux fauves où rit une incrédulité sardonique, à côté d'éclairs qui brillent et n'illuminent pas ». Ou encore, devant ces danses « molles et... rebondissantes, saccadées et impétueuses », précédant des « fuites hâtives » dans l'épaisseur des forêts². Tous ces êtres inopinés, — survenant au hasard, puis disparus on ne sait comment ; — ou qui longuement s'attardent, « enguenillés de riches couleurs »³ ; — ses plus lointains souvenirs les représentaient à l'enfant comme « une énigme hardiment posée devant chaque palais et chaque chaumière⁴ ». Enigme en leurs aspects, leurs langages et leurs gestes, — le geste surtout de « ces mains calleuses, lorsqu'elles faisaient courir le crin sur leurs mauvais instruments, ou résonner l'airain avec une si impérieuse brusquerie⁵ ». Liszt n'analysera tout cela que bien plus tard ; quand il sera très loin du lui-même d'alors ; « frêle apprenti d'un maître austère », dit-il, et qui, sans toutes ces rencontres chimériques, n'eût connu « d'autre échappée vers le monde de la fantaisie que celle qu'on aperçoit à travers l'échafaudage architectural de sons savamment ajustés »⁶. Mais, quand il écrira ainsi, ne suggérera-t-il que toutes les questions qui, — elles-mêmes à travers lueurs et éclipses, — s'étaient avivées en lui grâce à la diaprure de ces apparitions et disparitions vagabondes⁷ l'avaient accoutumé déjà à cette *hantise de l'énigmatique*,

(1) 1^{re} éd., p. 164 ; 2^e éd., p. 188. — On ne force point la pensée de Liszt, en donnant son plein sens à ce rapprochement entre le mot « enfance » et les mots « rêves éveillés ». Si Liszt ne fait pas lui-même un tel rapprochement, les pages où il évoque ses souvenirs les plus anciens indiquent qu'il le sous-entend, et que l'enfance est pour lui, essentiellement, un « rêve éveillé ». Il fut l'un des premiers, peut-être, qui aient songé nettement à une assimilation de cette sorte. Et c'est que sa puissance d'intuition, son don de pressentir et de devancer, furent loin de ne se manifester que dans l'ordre musical. D'autres exemples n'en apporteraient pas de moindres preuves.

(2) 1^{re} éd., p. 164 ; 2^e éd., p. 189.

(3) 1^{re} éd., p. 162 ; 2^e éd., p. 185.

(4) 1^{re} éd., p. 163 ; 2^e éd., p. 188.

(5) 1^{re} éd., p. 164 ; 2^e éd., p. 188.

(6) 1^{re} éd., p. 164 ; 2^e éd., p. 188.

(7) « Qui n'avons-nous pas questionné, quand nous étions tout petit », écrit-il encore, « pour surprendre l'explication de ce charme subi par tous, défini par aucun ? Ce fut inutilement ; on le sentait, on ne se l'expliquait pas » (2^e éd., p. 188).

qui de plus en plus ensuite, durant toute sa vie, s'empare-rait de lui ? Ce jeu de Bihary l'en persuadait et l'en dissua- dait déjà. Lui déchiffrant cette première « énigme », mais sans doute pour lui en soumettre d'autres aussitôt, — *et d'ailleurs la même*, sous une forme désormais plus précise et plus impérieuse. Tout l'*ancien* d'une pensée de dix ans se magnifiait en une certitude, — celle de l'autochtonie et de l'unité de cette musique jusque-là éparse. Identique, en vérité, dans ses sources, chez ces hordes et chez ce « Bohémien » inspiré. Et qu'il n'y eût nulle contradiction entre la brièveté de l'âge et cette impression d'une vaste *ancienneté* qui s'illumine et se résout, ne l'admettrions-nous sans peine, si nous savions reconnaître combien l'en- fance, loin d'être exclusive d'un *sens de l'ancien*, lui est peut-être, au contraire, à maints égards, intimement jointe ? Etrangère à tout ce qui en un tel sens se rapprocherait de détermination, de fixité et de calcul. En revanche, toute mêlée à quelque obscure divination d'une immensité mal franchie et presque interdite, mais qui reparait par éclairs et que l'on a peine à regarder. On dirait qu'elle est un soupçon, une anticipation insistante. Un passé qui déjà se pense, avant toute pensée que l'on a de lui.

* *

Rien, plus tard, n'altérera pour Liszt ces traces de journées culminantes, où toute son enfance questionneuse était venue magiquement se résoudre, — et se parachever en un chant. Non même certaines impressions d'un ordre comparable, et qui non moins intenses eussent pu amortir un reflet lointain et submerger une force rivale. Il y aura, par exemple, indubitablement aussi décisive, la rencontre de Paganini, et la révélation par elle de tout un autre ensorcellement. Le vertige d'une virtuosité, là de nouveau, et en un égal encerclement de douleurs et de joies. Mais cette fois le génie instrumental s'incorporait aux œuvres les plus élaborées et s'ingéniait fantastiquement parmi leurs arcanes. Apparition, dont comme d'une hantise, en ses doubles puissances de compositeur et d'interprète, Liszt sera dominé, pour une ample période de sa vie. Pourtant, quand en un passage de son livre il rapprochera les deux

noms, ce sera pour attester, malgré Paganini ou peut-être grâce à lui, l'irréductibilité de l'art de Bihary (et, non moins, de l'art des Rommys, qui ne s'en peut disjoindre)¹. Paganini, visiblement, l'aura encore affermi en sa conviction initiale : Cette musique des Cygans est pleinement distincte de toute autre et ne se peut expliquer que par la texture même et le destin intégral d'un peuple. De ce peuple, lui-même irrémédiablement distinct, elle est la projection *absolue*. Contre une telle certitude, instaurée et accrue en lui par une suite d'expériences vitales et de *témoignages incarnés*, comment pourraient prévaloir chez Liszt les réfutations et les affirmations des éruditions ou des dialectiques ? Leur rôle, d'ailleurs primordial, ne devra être, se sera-t-il dit², que de rectifier des détails trop hâtivement isolés et des conceptions d'ensemble trop sommaires. De mieux déterminer aussi des lignes de développement, — et des successions ou des genèses. Peut-être jusqu'à surprendre quelques ombres des origines. Et jusqu'à pénétrer, — au delà même des horizons historiques, déjà cependant refoulés sans cesse, — parmi les préhistoires qui semblaient à jamais interdites³.

(1) Peu avant ce passage, Liszt avait écrit : « Vainement le musicien le plus familiarisé depuis son enfance avec leur art, avec son sens ésotérique non moins qu'avec ses formes exotériques, essaierait-il de chanter, lui aussi, dans ce mode unique au monde... S'il a conquis son initiation aux mystères de l'*art bohémien*, sans appartenir lui-même par son sang à la race bohémienne, par sa vie au *type bohémien*, ...il ne sera jamais assez maître du *sentiment bohémien* pour le formuler avec des accents à lui..., le chanter selon sa propre inspiration. Il ne peut que... le rendre compréhensible et sensible..., en rapprochant cet art, — sans le mutiler..., le dénaturer, — des exigences inévitables de nos sens..., de nos instruments, de notre orchestration. » Il ajoute maintenant : « Le don de virtuosité contribue naturellement plus que tout autre à une reproduction... vivante, entièrement imprégnée de l'âme de cette race. L'artiste qui s'est assimilé par l'imagination le sentiment bohémien peut dérober à son art... les diapasons inattendus..., les retours multiples de la dominante ou la présence irrémissible de la tonique, de manière à croire, dans un instant extraordinaire..., émuler avec eux, les surpasser peut-être. Illusion !... Le virtuose européen, fût-il un Paganini, ne sera jamais pour le véritable auditoire de cette musique..., auditoire aussi primitif que son orchestre hongro-bohémien, ce qu'est un virtuose Rommy de naissance. Nous en appelons aux mânes de Bihary. Ils nous donneraient raison. » (2^e éd., p. 264-265).

(2) Qu'il se soit dit cela, — et qu'il ait estimé que c'était là, en effet, un rôle primordial, — de nombreuses indications, çà et là, au cours du livre, le prouveraient. Le passage, notamment, où il esquisse le plan d'une sorte d'enquête comparative qui pourrait être faite, en Hongrie et dans l'Inde, au sujet des formes musicales, parallèlement à ce qui fut tenté déjà pour les formes linguistiques (1^{re} éd., p. 265 ; 2^e éd., p. 424).

(3) Ce sens du non-impossible, — du non-définitivement interdit ou dérobé, — apparaît primordial chez Liszt. Et le développement de la vie, la succession des

* * *

Une sorte de contre-épreuve, — autre « expérience », mais négative, et non moins personnifiée ni non moins directe, — n'aura d'ailleurs point manqué à Liszt. En une déception, sur l'étendue de laquelle il aura, comme toujours, refusé de s'attarder. Mais quelques mots, çà et là, laisseront surprendre combien elle fut vive.

Il s'agit d'un épisode que les biographies de Liszt ont le plus souvent négligé, bien qu'une profonde « humanité » (au double sens) y fût incluse : l'épisode de Jozy, l'enfant bohémien, qui de Hongrie, un jour, arrive à Paris tout à l'improviste. En tardive réponse à un souhait que Liszt avait formulé jadis, là-bas : celui de découvrir si quelque jeune Cygany altièrement doué, soustrait d'assez bonne heure à son milieu natif, pourrait, auprès d'influences neuves, par la réflexion et l'étude, transmuier, sans rien perdre de leur force, ses spontanéités initiales. Voici donc, accueilli, choyé, le « précoce » et « nerveux enfant », « évidemment hargneux et insolent déjà ». Liszt l'instruit et le fait instruire, le confie aux plus habiles maîtres, et serait tout prêt à l'adopter. Mais bientôt se succèdent les dénégations, les échecs, les mésaventures flamboyantes. Rien ne pourra plus retenir le libre prisonnier. Il implorera bientôt de regagner sa tribu. Pourquoi « le contraindre », se dira Liszt, « et séparer de sa branche une ramille, si frêle qu'elle fût¹ » ? « Le rencontrerons-nous un jour », conclut-il, « au coin de quelque bois, son violon

années, au lieu de l'amoindrir, l'accroissent. D'importantes pages, ajoutées dans la seconde édition, à la fin du chapitre intitulé « Des Bohémiens dans l'art européen », sont très caractéristiques à cet égard. Comment concevoir, y est-il dit notamment, les possibilités pourtant réalisables, et dont nous n'avons pas « la plus vague notion » ? « Les avoir entrevues serait déjà » en effet « les avoir découvertes ». Et Liszt choisit l'exemple du « spectroscopie », dont nul ne pouvait « avoir la moindre idée avant qu'il fût là, nous divulguant le secret de la composition des astres ». L'exemple aussi du « photophone » et des correspondances qu'il permettra, un jour, peut-être, « à travers l'immensité des espaces »,... si, ajoute Liszt, « il est des âmes qui attendent dans leurs ténébreuses froidures ou les incandescences de leurs photosphères le glorieux instant qui les fera entrer dans les célestes parvis » (2^e éd., p. 270-271).

(1) 2^e éd., p. 239. Cf. 1^{re} éd., p. 208. — Liszt, après ces mots, écrit aussitôt : « Pouvions-nous répondre que ce monde européen, qui se dit chrétien, lui donnerait mieux que les joies de la nature et de la liberté auxquelles il l'eût peut-être rendu insensible ? »

à la main, fumant ou dormant¹ » ? Tout le retour, par un seul être, des trois « Zigeuner » de Lenau. Et ainsi s'achève un récit qui a la grâce et la tristesse d'une « moralité légendaire ».

* * *

Si intangible que fût sa certitude, il y a une objection que Liszt, — on l'entrevoit, — n'aperçut jamais s'éloigner, et que jamais certainement non plus il ne souhaita d'écarter de lui.

Cette musique « bohémienne », *immanente* à un peuple tout dispersé par toute la terre, mais par laquelle ce peuple en même temps *se transcenda*, — comment expliquera-t-on que ce soit en Hongrie seulement qu'elle atteignit sa vraie *nature* et réalisa tout son *être* ? Ailleurs, presque toujours, il n'y eut que de faibles tiges, vite courbées, brisées même, par les vents hostiles ; des thèmes qui s'écourtaient et ne savaient se relier entre eux ; des rythmes à la dérive ; bientôt fatigués et qui s'exaspéraient, ou s'épuisaient en monotonies.

Remarque qui ne s'élude point. Et « énigme » non moins insistante que celle des visages éclatants et sombres « devant chaque palais et chaque chaumière ». Liszt, près de cette fixité, va-t-il durcir sa croyance, la disperser en distinctions sophistiquées ? Ou bien, obscurément, ne s'efforcera-t-il plutôt, sinon de s'adapter à la solution qu'apportent ses adversaires (mais de tant d'autres aspects elle ne sait point tenir compte !), du moins de multiplier les lentes ébauches d'une solution encore inconnue ? ... Synthèse des deux autres, celle-ci, peut-être, — et qui les emporterait et les surpasserait toutes deux ?... A diverses reprises, le livre suggère que tel fut bien pour Liszt le choix. Pourvu, toutefois, qu'en de tels passages le texte soit atteint non en sa littéralité seule et sa structure impassible, mais en sa tension incessante et ses arrière-plans mouvants. En son orientation secrète et en quelque sorte en son hégélianisme latent. Cela sans artifice, au cours d'une œuvre où, dès les premières pages, pour l'édi-

(1) 1^{re} éd., p. 203 ; 2^e éd. p. 240.

fication d'une théorie de l'épopée, il y avait eu recours à Hegel, longuement et admirativement cité¹.

Que tels, impérieusement, aient dû être les plus lointains linéaments de la pensée de Liszt, on l'aurait discerné avec moins de peine (et Liszt lui-même en aurait plus nettement pris conscience) si, dès les premiers jours, au lieu de se poursuivre, ainsi qu'il l'eût souhaité, à l'aide d'irrécusables données concrètes, la polémique ne s'était âprement réduite. Ramenée à des concepts rigides et à des schémas trop simples. En ne retenant d'un livre que *la part résumable*, celle qui est indépendante de l'accent, des résonances et de tout le génie. Mais ne serait-ce point toujours le sort des polémiques ? Elles accusent et durcissent les lignes ; bientôt elles ne se déroulent plus qu'entre des fantômes et pour des fantômes.

Les oppositions simplistes, avec tous leurs termes sclérosés, n'était-ce pas, indéniablement, ce que Liszt refusait surtout ? Celle, d'abord, qui dressait en face l'un de l'autre Hongrois et Rommays, sans tenir compte des interférences perpétuelles, des influences qui vont et viennent, et de toute l'intime métamorphose inscrite incessamment au cœur même du vital. Pourquoi oubliait-on que le Magyar, quand pour la première fois il aperçut le Bohémien errant, ne fut pas implacable comme les autres peuples ? Ni ombrageux ni restrictif, en quelque orgueilleuse avarice d'une terre récemment conquise. Se souvenait-il peut-être « de ses propres migrations² », — et lui aussi, peut-être, non sans une nostalgie ? Les Cygans, pour la première fois, « moins traqués et moins injuriés qu'ailleurs », s'arrêtaient « pour une *trêve de Dieu*³ ». Liszt souligne les trois mots ; et c'est qu'ils lui apportent la réponse même. Ces errants ne seront plus des fuyards ; le temps ne leur sera plus une poursuite. Respirer, ce ne sera plus haleter. Ils pourront se reconnaître, se traduire, — peut-être entendre leur propre voix. Plutôt la faire entendre ; car eux-mêmes, pour eux-mêmes, ne

(1) Cf. 1^{re} éd., p. 14-16 ; 2^e éd., p. 20-24. Liszt, avant de citer ainsi longuement l'*Esthétique* de Hegel, écrivait : « Pourquoi chercherions-nous à dire en d'autres mots ce qu'il a parfaitement exprimé, la forme qu'il a donnée à sa pensée correspondant au sens de la nôtre ? »

(2) 1^{re} éd., p. 209 ; 2^e éd., p. 347.

(3) 1^{re} éd., p. 214 ; 2^e éd., p. 354.

seront jamais qu'un public distrait¹. Le reflet et l'écho, où se multiplieront les prestiges, c'est seulement auprès d'autres hommes qu'ils en obtiendront la surprise. Les Magyars, de nouveau, ici, et qui les comprennent, les stimulent, dépassent l'accueil, par l'adoption. Tout cela en un climat où, tour à tour rapides et lentes, les successions des saisons apportent un abrégé de toute la terre. Les pages où Liszt dénombre ces modulations et ces constances de formes et d'heures, — surplombées séculairement de rencontres d'hommes, — il les isole, dans la seconde édition de son livre, en un chapitre qu'il intitule « Les Bohémiens en Hongrie ». Mais tels sont leur lyrisme et leur pouvoir d'incantation que le titre *Hungaria* ne leur eût pas moins convenu. Identique à celui du « poème symphonique » qui, malgré certaines concordances de thèmes et de rythmes, est, par tout son accent et toute son ordonnance, si différent des *Rhapsodies*. Perspectives presque à l'opposite ; et au centre un autre regard. Le pays et le peuple hongrois sont là, avec les contrastes de leur relief et les sursauts de leur destin. Précédant les Rommays et s'ouvrant à leurs passages. Gardant leurs traces et les perdant.

* *

Rancunes et violences ont cessé ; et autour de la gloire de Liszt les réconciliations se sont achevées, — comme par lui, de son vivant, tant d'autres apaisements se préparèrent entre de grands êtres qu'il aima. Ce furent toutefois ici des réconciliations uniquement personnelles ; car, en ce qui concerne le problème débattu, si des données nouvelles ont pu intervenir, aucune des deux thèses en présence n'a été contrainte d'abdiquer. Celle des contradicteurs de Liszt

(1) Les notations psychologiques de Liszt à ce sujet sont particulièrement pénétrantes. Le Bohémien, dit-il, « dans son existence appareillée et insociable (car s'il vit en commun, il ne forme pas une société), est toujours trop absorbé par son orgueil, par sa douleur sans nom et sans cause prochaine, comme par ses joies accidentelles, ses espiègleries hasardeuses, pour être en état de s'identifier au sentiment d'autrui ; il peut exprimer le sien comme artiste, mais non s'assimiler celui d'un autre artiste en qualité d'auditeur. » Et plus loin : « Il ne comprendrait rien... aux sentiments exprimés... dans un langage autre que le sien. Mais, chose étrange, il ne saurait saisir dans son propre langage, dans celui de son propre art, les impressions d'autrui, quand bien même elles seraient absolument identiques aux siennes » (1^{re} éd., p. 218-219 ; 2^e éd., p. 360-361).

s'est incorporé un nombre croissant de faits. Notamment quand a été mis en relief le caractère spécifiquement hongrois, — nullement tzigane, sinon même antitzigane, — de nombreux éléments musicaux et de nombreuses mélodies populaires ou « semi-populaires ». Mais ce qu'il y eut de plus profond et vital dans la pensée de Liszt et dans sa conception d'ensemble, — dans sa manière, surtout, d'arriver à cette conception d'ensemble, — ne pouvait être par là en rien diminué. De même qu'inversement tout cela n'avait guère chance de se fortifier par des découvertes analogues. C'est un autre ordre de preuves qui, là, entrait en jeu. Un ordre plus indépendant des détails et de toute circonstance fixable. Le domaine des « passages » ; — des expériences sans témoignages et souvent même sans témoins ; — toute *l'histoire qui s'exclut de l'histoire*, mais qui pourtant peut-être, tout d'un coup, viendra à l'improviste la traverser.

* * *

Ce qui de plus en plus, de la sorte, apparaît, c'est que, même si devait être reconnue pleinement valable la théorie contraire à celle de Liszt ; — et si pour l'ensemble des mélodies et rythmes « tziganes » on pouvait arriver à déterminer une origine incontestablement « non-tzigane » ; — l'idée centrale du livre des *Bohémiens...* subsisterait inaltérée ; l'idée que parmi nous flotte et se précise (et en même temps hors de nous, depuis un temps immémorial et à jamais) une « épopée » qui n'émerge point, comme toutes les autres, de circonstances historiques toujours contingentes et localisables, mais d'une sorte de passion éperdue, — transcendante et fatale, — pour la Nature. D'une participation exclusive et d'une totale assimilation à cette Nature. Participation et assimilation assez impérieuses pour que tout un ensemble d'hommes les ait préférées obstinément, à travers les siècles, à toute construction sociale, à tout pacte et à toute loi. En s'écartant ainsi de tous les privilèges en même temps que de toutes les disgrâces de la civilisation. Décision comme intemporelle et « absolue », — et que nul mot, dès lors, avec tout ce

qu'il implique de limité et de relatif, ne pourra traduire. Seule le pourra l'universalité de l'élan musical, — et d'une force musicale rendue « épique » par ce que sous-entendent d'irrésistible cette universalité et cet élan.

Epopée, ainsi, non seulement hors de l'histoire, mais antihistorique même, — et en rébellion contre l'histoire, — du moins contre l'histoire accoutumée et normale, seule susceptible d'être narrée. Quelles que soient, dans la musique d'inspiration ou d'interprétation tziganes, la part et l'origine de celui qui écoute, de celui qui invente thématiquement et de celui qui traduit, — la force qui la soulève, ce *Capriccio* qui atteint l'une de ses cîmes avec la 2^e *Rhapsodie*, ce n'est pas seulement une force qui reste étrangère à tout ce qui s'intègre à l'aventure habituelle des hommes ; c'est quelque chose, obscurément, qui oppose à cette aventure habituelle et consacrée *une autre Histoire*, irréductible à un récit et à toute énonciation. *Tragédie de la Nature*, — pourrait-on dire, — en même temps qu'*Epopée*, — et qui apparaîtrait ainsi complémentaire de la *Tragédie de l'Homme* que décrit un Imre Madách, et qui, — suite d'éveils et d'agonies de mondes, d'un « Prologue dans le Ciel » à un Epilogue d'« Entre Ciel et Terre », — prolonge ou dément le *Faust* de Goethe à travers la déception implacable des successions historiques humaines.

Quelque document indique-t-il que Liszt ait jamais connu l'œuvre de Madách, parue en 1861, deux ans après la première édition de son livre ?... Et quelque autre montre-t-il Madách participant, en une mesure quelconque, aux discussions qui s'élevaient à propos du livre et à propos des *Rhapsodies* ?... Mais, d'ailleurs, savons-nous jamais qui nous rencontrons vraiment ? Le temps seul, parfois, le révèle ; parfois aussi avec quels retards, ou lorsque nous sommes désormais si loin ! Il y a un plan de l'histoire sur lequel des hommes se heurtent, se pourchassent, — tandis que sur d'autres plans, ou en une histoire autre, c'est une même œuvre qui les allie. Alors que d'autres, qui vont ensemble...

*
* *

Il y aurait ainsi, au plus secret de l'aventure historique, — alors qu'elle serait aperçue se joignant à *la non-aventure non-historique*, — une sorte de principe d'ironie. Et Madách ne l'aurait point nié, — lui qui montre, de civilisation en civilisation, et de ruine en ruine, — des Pharaons d'Egypte aux Révolutions modernes, — l'élément méphistophélique se jouant des hommes et les obligeant à contre-faire sans cesse ce qu'ils eurent la force de créer. Liszt non plus ne l'aurait point nié ; et dans sa *Faust-Symphonie* chaque thème, par Méphistophélès, devient la parodie de lui-même, — une force parodique immense se déployant à travers le temps. De même que certainement ne l'aurait point nié, s'il avait su le penser et le dire (mais il le dit et le pense, lorsque Liszt l'interprète ; car Liszt, par son livre et par ses *Rhapsodies*, devient l'interprète même de l'interprète interrogé), ce musicien tzigane que Liszt, pour caractériser l'une de ses forces essentielles, appelle un « sarcasme incarné¹ ».

Mais, ce que Liszt n'aurait pas admis, c'est que cet élément de « sarcasme », — *historique, antihistorique*, — fût jamais l'élément ultime. Dans la *Faust-Symphonie*, un « Chœur final » succède à la « troisième partie : Méphistophélès ». Et dans le livre des *Bohémiens* l'une des pages les plus décisives est celle qui, entre tous les poètes par qui furent pénétrés et interprétés les « Cyganys », — poètes par le trait ou le pinceau, non moins que poètes par le verbe, — isole, comme l'un de ceux qui le plus loin s'avancèrent, Jacques Callot avec son crayon et son burin.

Le voici tout enfant, et « recueilli, nourri, choyé par les Gypsies », et « voyageant sur leurs chariots » ou « porté sur leurs épaules ». Loin, — près d'eux, — des « sermons de la sévérité paternelle ». Mais, que connut-il de leur vie ? « S'il eut faim, s'il eut froid, parmi eux, ce dut être si gaiement qu'il préféra leur faim et leur froid aux sages abstinences et aux remontrances glaciales dont on le gratifiait dans sa famille. » Lorsqu'il les quitta, ajoute Liszt, « ce fut pour les emmener avec lui dans ce... royaume

(1) 1^{re} éd., p. 8 ; 2^e éd., p. 12.

...où l'artiste libre et maître accueille à son gré » tous les êtres en leur faisant « retrouver en gloire ce qu'ils ont donné en bonté ». Jacques Callot, conclut-il dès lors, « s'était fait Bohémien avec les Bohémiens ; il les dessina sur nature avec les prédilections d'un *faible*, et son crayon s'inspira d'une verve, d'une vie et d'une vérité qui peignirent plus encore leur âme que leurs traits¹ ».

« *Un faible* » est mis en italiques ; et c'est à la fin du passage le même *crescendo* ou la même pédale que lors des dernières mesures de *Mazeppa*, — celles qui traduisent en notes éclatantes l'ultime vers du poème de Hugo :

Et se relève roi.

« *Un faible* », par instants, — et dans *l'histoire qui brise l'histoire* et se substitue à elle, — c'est le plus fort d'entre les forts. Et ce qui apparut force de « sarcasme », renversant secrètement l'habituelle force d'aventure humaine, se renverse à son tour pour laisser apparaître *une force de dénuement*.

JOSEPH BARUZI.

(1) 1^{re} éd., p. 118-120. Cf. 2^e éd., p. 272-273.